

Vom „categorischen Imperativ des Geldes“  
Nestroy im Werk Ödön von Horváths

„Von Geld spricht man nicht, Geld hat man“. So eingängig diese Phrase auch klingen mag, dass sie den Sachverhalt tatsächlich trifft, kann in Frage gestellt werden. Und das nicht nur wegen der aktuellen, seit 2007 nicht abbreißenden globalen Wirtschaftskrise, die einen häufig von Angst vor Vermögensverlusten und Verarmung besetzten Dauerdiskurs über Geld ausgelöst hat. Wie sehr das Reden über Geld in der Gesellschaft dominant war und ist, erweist sich nicht zuletzt in zahlreichen literarischen Dokumenten, aktuell und geradezu programmatisch in dem 2015 erschienenen Buch *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman* von Hans Magnus Enzensberger, der – wie immer – die Hand am Puls der Zeit hat.<sup>1</sup> In seinem als Familienroman inszenierten „kleinen Wirtschaftsroman“ schneidet er – der klassischen prodesse et delectare-Forderung genügend – geradezu pädagogisch, gleichwohl, durch attraktives Bildmaterial unterstützt, vergnüglich virulente Themen an wie illegale Geldflüsse, mehr oder weniger kriminelle Börsenspekulationen, zweifelhafte Bankgeschäfte, Erbstreitigkeiten oder auch Hochstapelei. Enzensberger „lehrt“, dass die Rede über das Geld nicht erst zu Zeiten des Kapitalismus einsetzt. *Faust II* findet selbstverständlich Erwähnung, weniger bekannt sind markante, als Marginalien hervorgehobene, für sich sprechende Zitate zum Beispiel von Martin Luther, der meinte: „Wer kein Geld hat, dem hilft nicht, daß er fromm ist“<sup>2</sup>, oder von Georg Christoph Lichtenberg: „Im Deutschen reimt sich Geld auf Welt; es ist kaum möglich, daß es einen vernünftigeren Reim gebe“<sup>3</sup>. Die Behauptung, dass das „liebe Geld“ die Welt regiere, mag ein sich dem Reim verdankender Gemeinplatz sein, trifft aber nichtsdestoweniger die Realität nicht nur gefühlsmäßig zielsicher. Der Literatur- und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch konstatiert in seinem Buch *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* apodiktisch: „Die universale Mobilmachung der Neuzeit steht im Zeichen des Geldes“.<sup>4</sup> Das ist kaum anzuzweifeln, es stellt sich allerdings die Frage, ob das Geld als „Leitmedium“<sup>5</sup> nicht schon früher seine Wirkung entfaltete.

1 Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman*. Inszeniert von Franz Greno. Berlin: Suhrkamp 2015.

2 Zit. nach ebd., S. 17.

3 Zit. nach ebd., S. 9.

4 Hörisch, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1998, S. 111.

5 Ebd., S. 53.

Enzensberger liefert u. a. bemerkenswerte Zitate aus dem Alten Testament, Prediger 10,19 („[...] das Geld muß alles zuwege bringen“<sup>6</sup>) und von antiken Autoren wie Sophokles („Der ärgste Fluch des Menschen ist das Geld“<sup>7</sup>) oder – scheinbar zu moralisch fragwürdigem Handeln auffordernd – Horaz („Wenn möglich auf die ehrliche Tour, wenn nicht auf andere Weise, aber mach Geld!“<sup>8</sup>). Also: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Auch Jost Hermand, im Selbstverständnis ein „gesellschaftsverpflichtete[r] Literaturwissenschaftler“<sup>9</sup>, richtet in seiner 2015 erschienenen Monographie *Das liebe Geld. Eigentumsverhältnisse in der deutschen Literatur* den Blick weiter zurück, und zwar auf den „erste[n] deutsche[n] Kaufmannsroman“<sup>10</sup> *Der guote Gêrhard* des Rudolf von Ems, also zurück ins Hochmittelalter, von dem ausgehend Hermand auf der Basis eines zwanzig Titel umfassenden Textkorpus den Bogen bis in unsere Gegenwart spannt. Deutlich wird in seiner Studie, welch große Bedeutung der Thematisierung von Geld als gesellschaftspolitischem Motor in der Literatur zukommt. Erstaunlicherweise findet die Volkstheatertradition bei Hermand allerdings keine Beachtung, wiewohl in ihr das Geld, wenn ich das so sagen darf, eine tragende Rolle spielt, herausragend bei Ferdinand Raimund und besonders bei Johann Nestroy.

Unter den in den angesprochenen Marginalien hervorgehobenen Schriftstellern findet sich bei Enzensberger auch – wenig überraschend – Nestroy mit der häufig zitierten launigen Klage: „Die Phönizier haben das Geld erfunden. Aber warum so wenig?“<sup>11</sup> Der Volkstheaterautor geht allerdings über effekthaschende pointierte Aussagen hinaus. Er setzt dem Kategorischen Imperativ eines Friedrich Hebbel, der in der Tragödie *Gyges und sein Ring* (1854) fordert, bloß ja nicht „an den Schlaf der Welt zu rühre[n]“<sup>12</sup>, nicht erst in seiner späten Posse *Nur keck!* (1856) den „categorischen Imperativ des Geldes“ (N, XXXIV 49)<sup>13</sup> entgegen. Man kann davon ausgehen, dass der Autor mit dieser Aussage eben nicht bloß einen der volkstheaterüblichen Gags landen wollte, sondern vielmehr einen für ihn grundlegenden Gedanken formuliert. Mit diesem geht er nicht nur über das sprichwörtliche „non olet“ hinaus, sondern fügt auch der geläufigen und von ihm durchaus unterschriebenen Ansicht, dass Geld die Welt regiere, eine bemerkenswerte

6 Zit. nach Enzensberger: *Immer das Geld!* (Anm. 1), S. 24.

7 Zit. nach ebd., S. 40.

8 Zit. nach ebd., S. 39.

9 Hermand, Jost: *Das liebe Geld. Eigentumsverhältnisse in der deutschen Literatur*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2015, S. 9.

10 Ebd., S. 30.

11 Zit. nach Enzensberger: *Immer das Geld!* (Anm. 1), S. 27.

12 Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Richard Maria Werner. Bd. 3. Berlin: Behr 1901, S. 336.

13 Nestroys Werke werden im Text mit der Sigle N zitiert nach Johann Nestroy: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 42 Bde. Hg. von Jürgen Hein u. a. Wien / München: Hanser 1977ff. Römische Ziffern bezeichnen Band-, arabische bezeichnen Seitenzahlen.

Nuance hinzu. Der Kantische Kategorische Imperativ, auf den Nestroy ja zweifelsohne anspielt, fordert bekanntlich die Übereinstimmung des subjektiven Handelns mit dem allgemeinen Sittengesetz. Wenn nun das Geld zum „categorischen Imperativ“ der Zeit wird, dann regiert es nicht nur die soziale und ökonomische Ordnung, sondern erhebt den Anspruch, Quintessenz des moralischen Handelns zu sein. Also wiederum: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Offensichtlich verabschiedet Nestroy mit Aussagen wie dieser, häufig nur so nebenbei, nichtsdestoweniger entschieden, idealistisches Denken zugunsten eines illusionslosen materialistischen Blicks eben auf die sozialen, politischen, ökonomischen, aber eben auch moralischen Gegebenheiten seiner Zeit. Geld vor Moral: Das ist auch ein nicht zu überschätzender Motor der Dramatik Ödön von Horváths. Und für beide Autoren gilt, dass sie das Durcheinander, die wirtschaftliche Labilität, die soziale Unsicherheit, die fragwürdigen zwischenmenschlichen Beziehungen ihrer Zeit aufdecken, wie sie vor allem das Kleinbürgertum betreffen – nur in Parenthese sei darauf verwiesen, dass aufgrund des gesellschaftlichen Strukturwandels in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert „Kleinbürgertum“ für Nestroy und Horváth jeweils anderes bedeuten muss: Horváth sieht in ihm eine Art soziales Sammelbecken, depravierten Adel, verarmtes Bürgertum, Proletarier und vor allem auch den neuen Stand der Angestellten einbeziehend.

Im *Interview* mit Willy Cronauer (1932) schwebt Horváth „die Fortsetzung des alten Volksstückes“<sup>14</sup> vor. Was genau er darunter versteht, führt er nicht aus, nur so viel, dass er „als treuer Chronist“<sup>15</sup> seiner Epoche „heutige Menschen“<sup>16</sup> mit ihren aktuellen, aus Inflation (Höhepunkt 1923), Weltwirtschaftskrise (1929–1932) und Massenarbeitslosigkeit (Höhepunkt Anfang der 1930er Jahre) resultierenden Problemen zeigen will. „Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht“<sup>17</sup>. Dies soll, Franz Theodor Csokor zufolge, Horváth unmittelbar nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938 geäußert haben. Es gibt einige Hinweise dafür, dass der bedeutendste Wiener Volkstheater-Autor des 19. Jahrhunderts schon frühzeitig zu seinen positiven Vorbildern gehörte. Wenn er auch die genannte Posse *Nur keck!* nicht gekannt haben dürfte, so konnte Horváth doch in den bekannten Stücken Nestroys die vom „categorischen Imperativ des Geldes“ induzierte gesellschaftliche Dynamik wahrnehmen.

Ein kurzer Blick auf jene Dramen Horváths, die vom Autor explizit als Volksstücke

14 Horváth, Ödön von: [Interview]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Komm. Werkausgabe in Einzelbänden. Hg. von Traugott Krischke. Bd. 11: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1988, S. 196–206, hier S. 200.

15 Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. Ebd., S. 215–221, hier S. 219.

16 Ebd., S. 201.

17 Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Hg. von Ulrich N. Schulenburg. Wien: Löcker – Wien / München: Sessler 1992, S. 159.

bezeichnet werden oder eine augenscheinliche Nähe zu diesem Genre erkennen lassen, macht deutlich, wie sehr in ihnen Geld als Triebkraft gesehen wird. So schon in Horváths erstem als Volksstück deklariertem Drama *Revolte auf Côte 3018* (1926), überarbeitet unter dem Titel *Die Bergbahn* (1929), das dem, was Bertolt Brecht „krudes und anspruchsloses Theater“<sup>18</sup> nennt, nicht ganz entgeht. Allerdings unterläuft er entschieden die in Carl Zuckmayers vitalistischem Erfolgsdrama *Der fröhliche Weinberg* (1925), dem Ziel der Invektive Brechts, verkitschte Naturidyllisierung und das feuchtfröhliche Kopulieren als Problemlösung. Horváth schlägt klassenkämpferische Töne an, wenn er in seinem Stück die strukturelle Gewalt des Kapitalismus anprangert, der Vermögensakkumulation alles, Gesundheit und Leben der Arbeiter nichts gelten. Hier scheint sich der Autor auf ähnlichen Pfaden wie Brecht zu bewegen. Einen anderen Pfad beschreitet er aber schon in der zur selben Zeit wie das *Revolte*-Stück 1926/7 verfassten Komödie *Zur schönen Aussicht*. Horváth findet zu seinem eigenen Ton mit einer fassadenhaften, das Bewusstsein der Figuren demaskierenden Sprache und zur zentralen Thematik der von Geld gesteuerten zwischenmenschlichen Beziehungen und Verkehrsformen. Der verlebten Adelligen Ada verschafft Geld Macht und erlaubt ihr einseitige erotische Befriedigung, Liebe ist im ökonomischen Kalkül nicht vorgesehen. Hier wie auch im Volksstück *Italienische Nacht* wird auf das Geld messianische Hoffnung projiziert, werden Geld und der „Liebe Gott“<sup>19</sup> in Form von 10.000 beziehungsweise 4.000 Mark gleichgesetzt, wird – wie es in der *Italienischen Nacht* heißt – die „Erlösung durch das Weib“<sup>20</sup>, sprich: das finanzielle Ausgehaltenwerden durch eine Frau ersehnt. Dies gilt auch für die zwielichtigen Schieber- und Spielerfiguren in der Komödie *Zur schönen Aussicht* oder die Titelgestalt im Inflationsdrama *Sladek oder Die schwarze Armee* (1927/8). Es sind die wirtschaftlichen Notzeiten, die die Prinzipien der kapitalistischen Gesellschaft und die Angstreaktionen des depravierten Kleinbürgertums wie auf einem Röntgenschirm deutlich erkennen lassen. Weder brüderlich-schwesterliche Solidarität noch Männerfreundschaft geschweige denn Liebe (außer käuflicher) sind unter diesen Bedingungen erwartbar. Herbert Gamper versteht in seiner Monographie *Horváths komplexe Textur* die Komödie *Zur schönen Aussicht* überzeugend als Negativ eines Erlösungsdramas<sup>21</sup>,

18 Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 1162–1169, hier S. 1162.

19 Horváth, Ödön von: *Zur schönen Aussicht*. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 1: *Zur schönen Aussicht* und andere Stücke. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1985, S. 186 sowie Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 3. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1984, S. 110.

20 Horváth: *Italienische Nacht* (Anm. 19), S. 111.

21 Vgl. Gamper, Herbert: *Horváths komplexe Textur*. Dargestellt an frühen Texten. Zürich: Ammann 1987, S. 214.

zugleich ist es aber auch das Negativ eines Besserungsstücks, eines Genres, das in der Altwiener Volkskomödie eine wichtige Rolle spielt – ich komme darauf zurück. Ebenso spielt Geld eine treibende Kraft im Volksstück *Kasimir und Karoline* (1932), in dem finanzielle Not Liebe zerstört und Karoline von dem Zuschneider = Zuhälter Schürzinger verkauft wird, sowie im „kleinen Totentanz“ *Glaube Liebe Hoffnung* (1933), für den Horváth als Gattungsbezeichnung unter anderem „Volksstück“<sup>22</sup> erwogen hat und in der der ihren Körper zum Verkauf anbietenden Elisabeth eine vergleichsweise lächerliche Summe zum Verhängnis wird. Hörisch beobachtet, dass die folgenreiche „Umstellung persönlicher Beziehungs- [...] auf monetäre Sachzwänge [...] die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts [und nicht nur diese] hochgradig fasziniert“<sup>23</sup> habe und dass Geld „zum primären Medium der sozialen Synthesis“<sup>24</sup> der Moderne geworden sei. Horváths Werk bestätigt dies exemplarisch.

Im Herbst 1933 kündigte Horváth in einem Interview in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ die Uraufführung seines im Titel auf das Nestroysche *Hinüber und Herüber* erinnernde Lustspiel *Hin und her* noch als „Posse“ mit dem Hinweis an, „daß es in mancher Hinsicht an Nestroy und Raimund erinnert“<sup>25</sup>. Dies nicht zuletzt in der Finalisierung, wo dank einem unerwarteten Geldfluss die Verheleichung möglich wird. Dies erinnert sehr stark an Nestroys „Posse“ *Der Talisman*, in der das Geld als das eigentliche die Heirat von Titus und Salome ermöglichende Zaubermittel fungiert. Gerhard Scheit sieht in seiner Monographie *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard* im *Talisman* einen Konkurrenzkampf, der „verfremdet [...] als erotischer Wettbewerb [erscheint]“<sup>26</sup>, tatsächlich jedoch ein ökonomischer ist. Nestroy bewege sich in der Nähe Marxscher Überlegungen zur „Kraft des Geldes“<sup>27</sup>, die die zwischenmenschlichen Verkehrsformen regelt.

Für die intensive Auseinandersetzung Horváths mit der Wiener Volkstheatertradition, konkret mit deren Einsatz eines Geisterapparats, spricht auch eine erste Vorstufe zu *Hin und her* mit dem Titel *Die brave Fee von Felsenstadt*<sup>28</sup>. Im genannten Interview von 1933 teilt Horváth weiters seine Absicht mit, eine „Märchenposse“ zu schreiben, weil er diese „Form [...] gerade in der gegenwärtigen Zeit für sehr günstig halte, da man in die-

22 Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Bd. 6. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1986, S. 71.

23 Hörisch: *Kopf oder Zahl* (Anm. 4), S. 96.

24 Ebd., S. 99f.

25 Zit. nach Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne 1926–1938. Wien: Edition S 1991, S. 245.

26 Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995, S. 106.

27 Zit. nach ebd., S. 107.

28 Horváth, Ödön von: *Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1988, S. 443.

ser Form sehr vieles sagen kann, was man sonst nicht aussprechen dürfte“<sup>29</sup>. Tatsächlich verfasste er mit *Himmelwärts* (entstanden 1933/4) eine solche Märchenposse, mit der er auf die Doppelstöckigkeit in der Tradition von Barockdrama und Altwiener Volkskomödie rekurriert, jedoch die von dort her bekannten Allegorisierungen des guten und des bösen Prinzips ironisiert, wenn Petrus als Notlügner erscheint und den Teufel Heimweh nach dem Himmel plagt. Unterstrichen wird die Ironisierung durch demonstrativ, wiederum an Nestroy erinnernde, Wienerische Sprachfärbung. Im Hinblick auf diese zwei Stücke bezieht sich Horváth also nicht nur explizit auf Nestroy (und nicht unwesentlich auch auf Ferdinand Raimund), den beiden Texten ist darüber hinaus die Reflexion auf die Gattung „Posse“ eingeschrieben.

Eingeschrieben ist die Reflexion auf die Volkstheatertradition auch den *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), dem bekanntesten und meist aufgeführten der von Alfred Doppler als „Kontrafaktur des traditionellen“<sup>30</sup> Volksstücks verstandenen Dramen Horváths. Offensichtlich wird dies durch die 2015 erschienene historisch-kritische Edition im Rahmen der *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*<sup>31</sup>. Sie präsentiert in zwei Teilbänden auf 950 Seiten alle überlieferten Textzeugen, die sich in zwei Vorarbeiten und fünf Stufen unterschiedlicher Konzeptionen gliedern und die, bekräftigt durch zahlreiche Faksimiles, erkennen lassen, dass der Autor sehr intensiv am Text gearbeitet hat: entgegen übrigens der Meinung mancher seiner Interpreten, die in ihm eher ein schlampiges Genie gesehen haben und wie der bekannte Literaturkritiker Urs Jenny Zweifel hegen, dass Horváth „bewußt arbeitete“<sup>32</sup>. Schon in einem Entwurf zur Konzeption I mit dem Titel *Die Schönheit aus der Schellingstraße* schwebt dem Autor ein „Volksstück mit Gesang und Tanz“ (103) vor (übrigens mit Kurt Weil [!] als Wunschkomponisten).

Eine wichtige Subgattung der Volkstheatertradition ist das sogenannte „Besserungsstück“, das, wie schon angedeutet, inspiriert vom Barocktheater bis in die Zeiten Raimunds und Nestroys eine Dominante der Wiener Vorstadtbühnenprogramme darstellte. Bei den beiden genannten Autoren wird dieses Genre allerdings bereits ad absurdum geführt. Im „romantischen Original-Zaubermärchen“ *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826), aus dem Horváth in einer fragmentarischen Fassung

29 Zit. nach ebd., S. 446.

30 Doppler, Alfred: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths. In: Bartsch, Kurt / Baur, Uwe / Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Horváth-Diskussion. Kronberg: Scriptor 1976 (= Monographien Literaturwissenschaft 28.), S. 11–21, hier S. 17.

31 Horváth, Ödön von: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition, hg. von Klaus Kastberger. Bd. 3: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Erwin Gartner und Nicole Streitler-Kastberger. Berlin / Boston: de Gruyter 2015. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit der Sigle GWW und einfacher Seitenangabe zitiert.

32 Jenny, Urs: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“. Hg. von Traugott Kriskhke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1973, S. 289–295, hier S. 292.

der dritten Konzeptionsstufe das berühmte Couplet *Brüderlein fein* zitiert (vgl. 252f.)<sup>33</sup>, zwingt der Zauberapparat den Bauer Wurzel mittels Geld zu einer Verhaltensweise, von der er dann absurder Weise wieder gebessert werden muss. Ähnliches gilt für Nestroys frühes Erfolgsstück *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833), das nur oberflächlich dem Genre Besserungsstück folgt und das genreübliche happy end als erzwungenes inszeniert. Hier wie dort fließt Geld, willkürlich wird es vom Zauberapparat gegeben und genommen, für die Undurchschaubarkeit und Fragwürdigkeit von Geldflüssen stehen diese dramatischen Vorgänge. An die Vorstellung der Absurdität des Besserungsanspruchs in Zusammenhang mit Geldgeschäften knüpft Horváth in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* an. Von vornherein geht es um Geld, von vornherein definieren sich Beziehungen über finanzielle Potenz (oder Impotenz). Schon in der Eingangsszene wird der mittel- und arbeitslose Strizzi Alfred von seiner Mutter nach den finanziellen Verhältnissen seiner Begleiterin, der seine Spielerexistenz finanzierenden älteren Trafikantin Valerie, gefragt. Diese trennt sich von ihm wegen seines betrügerischen Verhaltens ihr gegenüber, schlittert ihrerseits in eine andere von ihr wiederum erkaufte Liaison, er seinerseits erhofft sich welche „Erlösung“ auch immer durch ein anderes „Weib“, nämlich Marianne, der er bezeichnenderweise beim Arrangieren eines Skeletts erstmals begegnet. Alfred verkalkuliert sich mit dieser Beziehung, schiebt Marianne und ihrer beider Kind ab, um schließlich zur Geldgeberin Valerie zurückzukehren. Ein fragwürdiges happy end, jedenfalls keines, das eine Besserung verspräche, denn für ihn gilt nach wie vor, wie es schon in *Ein Fräulein wird verkauft*, der Vorarbeit 2 zu den *Geschichten* und bis in die Endfassung leicht variiert, heißt: „die Beziehung zwischen zwei Menschen wird dann erst stark und echt, wenn sie was voneinander haben“ (82).

Alfred und Valerie stehen am Ende dort, wo sie am Anfang gestanden sind. Gleiches gilt, die Kreisstruktur des Stücks unterstreichend, für Marianne. Allerdings vollzieht sich an ihr im Gegensatz zu allen anderen Personen der *Geschichten* eine Art „Besserung“. Vorauszuschicken wäre: Das „Besserungsstück“ der Wiener Volkstheatertradition vollzieht sich auf zwei Ebenen. Auf der oberen agiert ein Feen- oder Zauberapparat, der auf Irdische, die der Besserung bedürfen, einwirkt. Die Bedeutung der übergeordneten Ebene erfährt bereits in Raimunds „Original-Zaubermärchen“ *Der Verschwender* (1834) eine Relativierung, insofern er auf Valentin, den Vertreter des soliden Handwerkerstands keinen Einfluss hat, erweist sich in Nestroys *Lumpazivagabundus* dann geradezu als skandalös, insofern die Titelgestalt, das negative, amoralische Prinzip, sich durchsetzen muß, damit sich die Liebe als Himmelsmacht erweisen kann.<sup>34</sup> Nachgerade

33 In der Wiener Ausgabe (Anm. 31) ist das Couplet irrtümlich Raimunds „Original-Zaubermärchen“ *Der Verschwender* zugeschrieben. Vgl. S. 805.

34 Siehe Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Laune des Glückes. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 57.

dies ließe sich auch für die *Geschichten aus dem Wiener Wald* sagen, in denen Marianne der Liebe des brutalen Oskar, an den sie von ihrem Vater verkauft wird, nicht entgehen kann.

In seiner „Lokalposse“ *Zu ebener Erde und der erste Stock oder Die Launen des Glücks* (1835) greift Nestroy auf das Zweiebenenkonzept zurück, allerdings unterliegt es einem Säkularisierungsprozess, insofern ein durch fragwürdige Geldflüsse ausgelöstes karnevalistisches Durcheinander der sozialen Zugehörigkeit inszeniert wird. Aber immerhin ist der erste Stock noch die Beletage. Horváth bezieht sich auf dieses Konzept, überlegt sich sehr genau, wie er die Szenerie eingerichtet wissen will, modifiziert es aber sehr wesentlich. In der Konzeptionsstufe 2 wird für das erste Bild eine vielsagende Regieanweisung erteilt. Erstens wird hier schon deutlich, was für die *Geschichten* von zentraler Bedeutung ist, nämlich die Fassadenhaftigkeit. Alles spielt sich vor dem Haus ab, das die gesellschaftliche Brüchigkeit andeutend als „*schlechtes abgebröckeltes Barock*“ (202) bezeichnet wird. Zweitens ist dem oberen Stockwerk nicht nur keine metaphysische Macht zugeordnet, es erscheint auch nicht mehr als soziale Überlegenheit anzeigende Beletage. In Bühnenskizzen veranschaulicht Horváth, wie wichtig ihm die Doppelstöckigkeit mit genauer Zuordnung ist (vgl. 20). Der Bezug auf die Tradition ist insofern gegeben, als der erste Stock das „Reich“ des Zauberkönigs darstellt, der aber alles andere als ein Vertreter eines mächtigen Zuberapparats ist. Dieser erscheint, wenn ich das so salopp sagen darf, entzaubert.

Der Zauberkönig, Inhaber eines unter den wirtschaftlichen Verhältnissen leidenden Spielwarengeschäfts, ist ein gebeutelter Kleinbürger, der seine Tochter Marianne an den potenten Fleischhauer Oskar „verkauft“. Die Tochter, präsumtive Ehefrau, Geliebte als Handelsobjekt ist das zentrale Thema, schon seit einem Exposé der Vorarbeit 1 zu den *Geschichten* mit dem Titel *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen. Volksstück in neun Bildern* (vgl. 44), einem Textzeugen aus der Konzeptionsstufe 1 (vgl. 156) oder auch dem Bekenntnis in der Konzeption 3, dass sie Oskar „nicht heiraten“ würde, wenn er „kein Geld hätte“ (296) und schließlich bis in die Endfassung. Marianne glaubt eben, Oskar wegen des Geldes heiraten zu müssen (Fragment zu Vorstufe von K3, 254), um aber auch gleich gegen eine Verhehlung „nur wegen dem Geld“ (255) aufzubegehren. Schließlich wird sie seiner Liebe aber nicht entgehen.

In der Posse *Rund um den Kongreß* (1928) und in Vorarbeit 2, *Ein Fräulein wird verkauft* thematisiert Horváth das Problem Mädchenhandel. An Brisanz gewinnt dieses Thema durch die Verlagerung des Verschacherns von Marianne in den familiären Bereich. Diesbezüglich kann Horváth wiederum an Nestroy anknüpfen. In *Lumpazivagabundus* erweist sich, dass im Denken wie im Handeln das Geld Priorität beansprucht gerade auch im Verkauf der Tochter. Leim ist durch einen Lotteriegewinn reich geworden, das mehrt seine gewinnbringenden Heiratschancen.



HOBELMANN Das Geld gehört also alles sein? – Jetzt muß Er's Madel nehmen! (*Vereinigt ihre Hände:*) [...]

LEIM Das Geld g'hört mein – die Peppi g'hört mein, jetzt nimm ich mein' ganze Bagage zusammen und zieh aus. (*er hebt Peppi in die Kiste auf die Geldsäcke. DIE TRÄGER tragen sie ab, er geht nebenbei [...]*). (N, VI60f.)

Die Szene spricht für sich. Die Liebe scheint zu siegen, aber: Die zukünftige Ehefrau wird im Wert dem Geld nicht einmal gleichgesetzt, dieses hat Priorität. Und das hat auch deutliche Auswirkungen auf den zwischenmenschlichen Bereich: Nicht liebevolles Miteinander und Einssein von Mann und Frau werden ins Bild gesetzt, vielmehr verdinglichte Beziehungen. Leim „geht nebenbei“. Bei Horváth erscheint alles verschärft. Oskar ist sowohl sprachlich („Du wirst meiner Liebe nicht entgehen“) als auch in seinem Handeln brutaler (Biss statt Kuss, Außergefechtsetzen bei der Verlobungsfeier). Und Horváth blendet den außerfamiliären Bereich nicht aus. Ursprünglich (in K1, in K3) ist vorgesehen, dass Alfred selbst aus finanziellen Überlegungen Marianne an eine „Ballettschule“ (152) vermittelt, zunehmend wird aber die Figur des Hierlinger, ein vorgeblich „hochanständiger Kaufmann“ (705), gleichwohl eine zwielichtige in Mädchenhandel verstrickte Gestalt, wichtiger, er fungiert beim Verkauf Mariannes gewissermaßen als Schnittstelle zwischen familiärem und außerfamiliärem Bereich.

Zuletzt wäre noch auf die Figur der Großmutter zu verweisen. In ihr vermischen sich zwei miteinander unvereinbare Klischees, nämlich das des gottesfürchtigen, lieben Großmutterls mit dem der Hexe. Sie erscheint aus ökonomischen Überlegungen als Mörderin ihres Urenkels, wiewohl sie entschieden die Wertpositionen ihrer Religion behauptet. An ihr entlarvt sich das Zerstörerische einer vermeintlich moralischen Haltung. Schließlich sorgt die in ihrem Denken nur von Geld gesteuerte Großmutter dafür, dass sich das vertraute Schema von Komödie und Volksstück durch die Wiedervereinigung des getrennten Paares als pervertiertes, nämlich tödliches Finale erfüllt. Bei Raimund und Nestroy erscheinen die finalen Eheschließungen sowie Harmonie- und Zufriedenheitskundgebungen schon etwas gewaltsam erzwungen, bei Horváth stirbt Marianne, obwohl sie als einzige so etwas wie einen Besserungs-, jedenfalls einen Erkenntnisprozess durchmacht, mit den Worten Dieter Hildebrandts, „den grausamsten, quälendsten Tod, den es bei Horváth gibt: den langsamen Tod in der Ehe“<sup>35</sup>, zu ergänzen wäre: als Opfer unter dem „categorischen Imperativ des Geldes“ handelnder Personen, denen die Frau als Ware gilt.

35 Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1972, S. 73.